

Revista de Literatura,
História e Memória



Seção:

Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e
Literatura, Ensino e Cultura

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 209-227

“PORQUE EXISTE O DIREITO AO GRITO. ENTÃO EU GRITO”: O GRITO NA OBRA DE MARGUERITE DURAS E CLARICE LISPECTOR

“I scream because there is a right to”:
the scream in Marguerite Duras and
Clarice Lispector’s work

Pâmela Nogarotto¹

RESUMO: Este ensaio pretende pensar o corpo e o grito que dele emana na obra de Marguerite Duras e Clarice Lispector, mais detidamente no poema *As mãos negativas* (1997) e na narrativa *Água viva* (1973). Para tanto, apossa-se da distinção feita por Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 209) entre o grito e a poesia, uma vez que esta última “em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime [como o grito], encontra no aparato poético o meio

de eternizar-se”. Do filósofo francês, o trabalho incorpora ainda a ideia de um corpo sensível, bem como toma reflexões de Roland Barthes (2018; 2013) para propor a leitura de um corpo poético. Em suma, busca-se tecer apontamentos sobre o grito como pré-linguagem, antes da primeira palavra e como pós-linguagem, quando não restam palavras. O grito como a continuação do corpo fora do corpo. Tenciona-se, por fim, apontar que espécie de grito perpassa a escritura das autoras.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Marguerite Duras; Corpo; Grito; Literatura.

ABSTRACT: This essay intends to think about the body and the scream that emashes from it in the work of Marguerite Duras and Clarice Lispector, more closely in the poem *As mãos negativas* (1997) and in the narrative *Água viva* (1973). To this end, it takes advantage of the distinction made by Maurice Merleau-Ponty (1999, p. 209) between scream and poetry, once the latter “instead of dissipating at the very moment when it is expressed [as the scream], finds in the poetic act the means of being ternized” (1999). From the French philosopher, the paper also incorporates the idea of a sensitive body, as well as takes reflections of Roland Barthes (2018; 2013) to propose the reading of a poetic body. In short, it seeks to make notes about the scream as pre-language, before the first word and as post-language, when there are no words left. The scream as the continuation of the body outside the body. Finally, it intends to point out what kind of scream permeates the writing of the authors.

KEYWORDS: Clarice Lispector; Marguerite Duras; Body; Scream; Literature.

*escribir porque alguien olvidó gritar y
hay un espacio blanco ahora, que lo habita*
Chantal Maillard

*Nós também, é verdade, podemos nos dividir / Mas apenas
em corpo e um suspiro cortado. / Em corpo e poesia.*
Wisława Szymborska

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) na linha de Literatura e outras linguagens. Pesquisa o corpo na obra de Clarice Lispector e na literatura contemporânea. E-mail: pamelanogarotto@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3813765317092724>.

CORPUS

Um homem, há 30 mil anos, encostou suas mãos espalmadas nas paredes das grutas da Europa Sul-Atlântica e as recobriu de cor. A isso, conhecemos hoje como mãos negativas². O que ignoramos é a significação dessa impressão corpórea, ainda que muito tenha sido especulado.

Não apenas corpo da biologia, tronco-membros-cabeça; não apenas consciência cartesiana, tampouco corpo como máquina de trabalho imposto pela sociedade capitalista-utilitarista que nos afasta da nossa realidade corpórea como sensível. Somos, antes, corpos no mundo, constituídos pela percepção, pela afetação corpórea, pela imbricação do tecido de nossa carne a carne do mundo. Em afetação sensível às coisas, aos cheiros, aos toques, somos corpos que tocam e são tocados, veem e são vistos (e veem a si mesmos³), sensíveis-sencientes, sujeitos-objetos — não sujeitos e, outra hora, objetos, mas os dois simultaneamente. Corpos que se ressignificam a partir dos fenômenos vividos. É essa concepção do filósofo Maurice Merleau-Ponty (1999; 2013; 2009; 1966) que nos guiará para pensar o corpo, coisa entre coisas no mundo. A isso, chamaremos corpo sensível⁴.

Se para o filósofo da *Fenomenologia da percepção* (1999) somos corpos a deslizar no tecido do mundo, para Roland Barthes (2018) há também um tecido importante para pensar o corpo, mas aqui o corpo do texto: a pele. Assim como a pele, em nós, é esse tecido por onde todo estímulo chega, também o texto é como uma pele que faz sentir — seja prazer, seja dor, seja a relação que pode nascer dos dois. Nesse sentido barthesiano de pele, de texto, de corpo-texto, propomos pensar o corpo literário como um *corpo poético*.

Uma vez corpos sensíveis no sensível do mundo, o nosso contato com a literatura é também corpóreo. Isso não significa ignorar os já conhecidos processos cognitivos implicados no ato de leitura, mas abrir-se para uma proposta de literatura escrita com o corpo e lida com o corpo, como pede a narradora de Clarice Lispector em *Água viva* (1973). Daí nasce a proposta de que o texto literário é um corpo. Mas o texto não apenas narra, ele *é*. Também o texto existe a partir de sua materialidade, cria-se no mundo, inscreve-se nele, em nós. Assim,

² A pensar nas mãos encontradas nas Grutas de Chauvet ou nas Grutas de Gargas (ver exemplos em <https://archeologie.culture.fr/chauvet/en> e http://grottesdegargas.free.fr/PAGE_7.html, respectivamente. Acesso em 10 abr. 2021). Às Grutas de Gargas, adiciona-se a questão da falta de dedos em algumas das representações.

³ Aquilo que nos torna humanos, segundo Maurice Merleau-Ponty. Um corpo que não se visse, como alguns animais que possuem olhos laterais e ignoram a seu próprio corpo não se vêem, se não nos víssemos não teríamos humanidade.

⁴ Nos escritos merleau-pontyanos, encontra-se, mais frequentemente, a ideia de um “corpo próprio” — também “corpo móvel”, “corpo atual”. Por entender, no entanto, que a expressão “corpo sensível” melhor se encaixa com o que está sendo pensado aqui, optamos por segui-la.

pensemos um corpo sensível imbricado ao corpo poético, tocado, arranhado, marcado por ele.

Dito isso, voltamos ao homem das mãos. *Les mains négatives* (1979) é um curta-metragem escrito, dirigido e narrado por Marguerite Duras, que tematiza esse homem. Mais tarde, o texto narrado pela escritora foi publicado como poema e é a este que nos debruçaremos, mais especificamente sua tradução. O homem das mãos, visto por Duras, é um corpo gritante que amará quem quer que o escute. É nesse ponto, o do ser gritante do útero do mundo, que estabelecemos um diálogo com Clarice Lispector. Por toda a escritura clariceana, é possível cartografar as grutas, cavernas, os seres mais primitivos e os gritos destes — no centro de tudo, a tentativa da linguagem. Para pensar a linguagem e o grito em Clarice Lispector, nos deteremos em *Água viva* (1973).

SER GRITANTE

Sobre a relação entre o grito e a realização poética, Merleau-Ponty propõe que

[...] a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência. Ela se distingue do grito porque o grito utiliza nosso corpo tal como a natureza o deu a nós, quer dizer, pobre em meios de expressão, enquanto o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de eternizar-se. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209)

Para o filósofo, há uma oposição fundamental entre a expressão primitiva do grito e a linguagem particular do poema.⁵ Há um corpo que grita e há um corpo que escreve. O grito daquele se esvai no momento mesmo que é lançado. A escrita deste, ao contrário, eterniza, fixa a modulação existencial. Imaginemos o seguinte: uma pessoa passa por um evento de extrema emoção, de horror, de prazer que seja. Sua reação é um grito, que, rapidamente, desaparecerá. No entanto, se esse instinto ganha outra forma de expressão, se dele é feito um poema, um romance, enfim, se dele algo ganha corpo na arte, o lugar de uso particular da linguagem, essa modulação existencial permanece. Não raro, nesse sentido, veremos criações artísticas definidas como ‘um grito’, um grito de ‘não’, um grito de ‘basta’, enfim, um grito de protesto. Mas, nessa esteira, pretendemos ampliar a leitura do grito na arte.

Propomos, então, que há um corpo poético que perpetua o grito, isso é, pensamos a concretude do corpo poético como a possibilidade de fixação de um grito — e nesse sentido

⁵ No desenvolvimento desse raciocínio, Merleau-Ponty abarca também a prosa. Nesse sentido, estendemos essa oposição e opomos o grito à literatura de maneira geral.

mesmo, Merleau-Ponty dirá que se o poema “se destaca de nossa gesticulação vital, o poema não se destaca de todo apoio material, e ele estaria irremediavelmente perdido se seu texto não fosse exatamente conservado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209) e conclui que a materialidade do poema é vital para a sua permanência (ainda que frágil): “sua significação não é livre e não reside no céu das idéias: ela está encerrada entre as palavras em algum papel frágil.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 209).

Afinal, que grito é esse fixado pela literatura? Ou, mais especificamente, a escritura de Marguerite Duras e Clarice Lispector eterniza qual espécie de grito? Isso porque, como indicado, pode-se pensar o grito como ápice do mais intenso desespero ou do mais acentuado nível de prazer; o grito como pré-linguagem, antes da primeira palavra, primitivo; ou como pós-linguagem, quando não restaram palavras. O grito como inarticulação ou, ao contrário, como única articulação possível. O grito que é música. O grito como voz estridente que parte de um corpo, como a continuação do corpo fora do corpo, como reação a um fenômeno, a uma impressão. Grito de amor, de raiva, de dor, de protesto, de socorro.

AS MÃOS QUE GRITAM

O que me salva é grito.
Clarice Lispector

No curta-metragem *Les mains négatives* (1979), conhecemos um homem que fixa suas mãos nas rochas, imprime-se ali com a ajuda das cores, e em frente ao oceano dá seu grito a quem quer que possa ouvi-lo. Cabe dizer que o conhecemos não por um ator que o represente, não há o corpo desse homem. Da mesma forma, não há grito efetivamente. Há apenas a voz da narração que apresenta o homem, que o conta, que fala de suas mãos contra a gruta, que organiza seu grito. O corpo é apenas da linguagem. A representação visual, ao contrário, é da madrugada e da aurora da cidade de Paris, em movimento, provavelmente no tempo em que se narra, trinta mil anos depois. Os corpos humanos que vemos são silhuetas, trabalhadores varrendo as ruas. A possibilidade da existência do homem ser narrada tanto tempo após sua existência só se mantém porque um dia deixou um vestígio de corpo no granito.

Aqui, optamos por seguir apenas pelo texto, mas sublinhamos sua potente realização cinematográfica. Passamos, então, ao poema, publicado originalmente em 1997 no livro *Les Mains Négatives: Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993*, sem tradução publicada

em português. A tradução pela qual seguiremos é de Érica Zíngano e Marcela Vieira.⁶

AS MÃOS NEGATIVAS

Chamam-se “mãos negativas” as pinturas de mãos encontradas nas grutas magdalenenses da Europa Sul-Atlântica. O contorno dessas mãos – espalmadas sobre a pedra – era recoberto de cor. O mais frequente de azul, de preto. Às vezes, de vermelho. Nenhuma explicação foi encontrada para esta prática.

Diante do oceano
sob a falésia
sobre a parede de granito

essas mãos

abertas

Azuis
E pretas

Do azul da água
Do preto da noite

O homem veio sozinho na gruta
de frente para o oceano
Todas as mãos têm o mesmo tamanho
ele estava sozinho

O homem sozinho na gruta olhou
no barulho
no barulho do mar
a imensidão das coisas

E ele gritou

Tu que tens um nome e uma identidade eu
te amo⁷ (DURAS, 1997, s.p)

⁶ Disponível em: <https://bityli.com/c6Fni>. Acesso em: 10 abr. 2021. O original estará nas notas de rodapé.

⁷ “On appelle mains négatives, les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l’Europe SubAtlantique. Le contour de ces mains - posées grandes ouvertes sur la pierre - était enduit de couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n’a été trouvée à cette pratique // Devant l’océan /

Assim como no curta-metragem, o que temos no poema não é um corpo. O que temos, em primeiro lugar, é a marca desse corpo no mundo. Depois, o que temos é a narração que recria, reconta, revive esse homem e seu grito. Não se sabe o porquê dessa prática. Suas mãos lhe dão vida, assim como o poema. O que podemos pensar, ainda que a nível especulativo — assim como infere-se que a falta de alguns dedos nas mãos negativas em Galgas estão relacionadas a rituais de iniciação —, é que essa representação do corpo é a primeira das manifestações que representa (reflete?) o homem. Podemos entender que a representação dessas mãos tão antigas, de corpo há muito extinto, permaneceram sobre o granito como representação, como reflexo sensível do sensível. Se o corpo, perecível, desaparece, assim como o grito dissipa-se, o registro desse corpo é o que o eterniza.

O homem das mãos negativas está diante da imensidão do oceano. Trata-se de finitude corpórea, sua carne solitária em oposição à grandeza do mar (das falésias também, enfim, o corpo do mundo assume essa imponência frente ao corpo do homem, ele se apequena). As mãos são do mesmo tamanho e são iguais, portanto ele está sozinho e pressionou seu corpo contra a pedra várias vezes. Esse gesto repetido é quase como um eco. Quando toca a parede, esse homem funde-se a ela. É imediatamente tocado de volta pelo granito; da mesma maneira, escuta o oceano e o oceano escuta seu grito. Sua mão é continuação do mundo, da pedra, e seu grito é continuação do som do oceano.

Parece haver, aí, uma relação de quiasma⁸ — o olho que toca, as mãos que enxergam, enfim, esse entrelaçamento entre os sentidos, entre as coisas: no texto, as mãos que gritam, o grito que toca, a falésia que o olha, um corpo que ecoa, o gosto do vento, as cores das mãos que impregnam e se cruzam, fazendo preto, azul e vermelho ser como quem diz “eu te amo”. Em um segundo plano, enfim, a prática de escrita da autora que fixa o grito, o livro gritante. Severo Sarduy lembra que

[a] literatura é [...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. (SARDUY, 1979, p. 54)

Sous la falaise / Sur la paroi de granit // ces mains // ouvertes // Bleues / Et noires // Du bleu de l'eau / Du noir de la nuit // L'homme est venu Seul dans la grotte / face à l'océan / Toutes les mains ont la même taille / il était seul // L'homme seul dans la grotte a regardé / dans le bruit / dans le bruit de la mer / l'immensité des choses // Et il a crié // Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité / je t'aime". (DURAS, 1997, s/p).

⁸ Presente no texto *O visível e o invisível*. A palavra é tomada de empréstimo da biologia e remete à mistura de dois códigos genéticos em que os limites de diferenciação são indefiníveis. Para Merleau-Ponty (1999), esse transbordar dos sentidos é, ao mesmo tempo, indefinível e definível, pois mesmo mesclando-se, seguem sendo diferentes.

Antes mesmo do texto escrito, anterior inclusive à palavra⁹, o pictograma das grutas é apenas o do corpo, não poético, mas sensível, e a inscrição é a de uma sombra, ou seja, o contorno, o limite do corpo. Quem dá corpo poético a essa inscrição, a esse grito, é Marguerite Duras, como notamos na continuação do poema:

Essas mãos
do azul da água
do preto do céu

Planas

Colocadas divididas sobre o granito cinza

Para que alguém as visse

Eu sou aquele que chama
Eu sou aquele que chamava que gritava há trinta
mil anos

Eu te amo

Eu grito que eu quero te amar, eu te amo

Eu amarei quem quer que escute o meu grito¹⁰ (DURAS, 1997, s/p).

No texto, há uma mistura de vozes e de tempos (no curta-metragem, também representada pela imagem desencontrada de uma Paris moderna e de uma narração do homem primitivo nas falésias). Há a voz que conta o gesto das mãos, o grito, que narra — “Essas mãos do azul da água do preto do céu // Planas // Colocadas divididas sobre o granito cinza” (“Ces mains / du bleu de l'eau / du noir du ciel // Plates // Posées écartelées sur le granit gris”) e há a voz do ser gritante em primeira pessoa, que chama e chamava, remontando ao tempo em que seu chamado era gritado e desloca-se ao tempo da narração; que deixa, ainda, a possibilidade desse grito ser um grito alongado (ecoado) por milhares de anos. Sendo assim,

⁹ Sem compromisso com a factualidade se a prática das mãos negativas é, de fato, anterior à palavra. Aqui nos atentamos à factualidade do poema.

¹⁰ “Ces mains / du bleu de l'eau / du noir du ciel // Plates // Posées écartelées sur le granit gris // Pour que quelqu'un les ait vues // Je suis celui qui appelle / Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans // Je t'aime // Je crie que je veux t'aimer, je t'aime // J'aimerai quiconque entendra que je crie” (DURAS, 1997, s/p).

aquele que chamava, ainda chama. Esse ser gritante é um eu que é (*je suis*): “Eu sou aquele que chama / Eu sou aquele que chamava que gritava há trinta mil anos” (“Je suis celui qui appelle / Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans”) — e esse chamado mistura-se a um grito, no poema representado por uma falta de pontuação, marcando um chamado-grito, em uma transição abrupta que é entrelaçamento, borrar de margens. Aliás, a ausência total de pontuação no poema evidencia uma escrita no ritmo mesmo da fala de quem está gritando por algo.

Antes da primeira palavra, o que existe é apenas a primitividade do desejo e do grito, o que remete ao “nascimento” de *Água viva*: “Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero.” (LISPECTOR, 2020, p. 30). Ainda no campo do desejo, Roland Barthes destaca:

No entanto, quanto mais experimento a especialidade do meu desejo, menos posso nomeá-la; à precisão do alvo corresponde um estremecimento do nome; o próprio desejo não pode produzir senão um impróprio do enunciado. Deste fracasso da linguagem, só resta um vestígio: a palavra “adorável” (a boa tradução de “adorável” seria o *ipse* latino: é ele mesmo, é ele mesmo em pessoa.) (BARTHES, 2018, p. 31-32)

Isso é, não é possível delimitar onde está o desejo, o que ele é. Em uma aproximação ao corpo amado, Barthes aponta:

Eis um grande enigma do qual nunca terei a solução: por que desejo Esse? Por que o desejo por tanto tempo, languidamente? É ele inteiro que desejo (uma silhueta, uma forma, uma aparência)? Ou é apenas uma parte desse corpo? E nesse caso, o que, nesse corpo amado, tem tendência de fetiche em mim? Que porção, talvez incrivelmente pequena, que acidente? (BARTHES, 2018, p. 31)

Dessa forma, o desejo anterior a palavra é indefinido, ainda que se possa argumentar tratar-se de um querer amar (“Eu grito que eu quero te amar, eu te amo”). O desejo é, grosso modo, querer, mesmo sem nada que responda ao verbo.

Em *Escrever (1994[1993])*, Marguerite Duras tece a ideia de que alguns livros gritam para ser escritos, “o livro está ali, e grita, e exige ser terminado” (DURAS, 1994, p. 21). Essa impressão durasiana sobre o ato da escrita reitera o que está aqui sendo pensado como esse grito fixado. Ainda na obra mencionada, uma grande reflexão sobre a escritura, a autora destaca que “Escrever é também não falar. É se calar. É berrar sem fazer barulho” (DURAS, 1994, p. 26), isso é, aquilo ou aquele que grita exige ser escrito, mas parte do processo do escritor é gritar em silêncio, ou ainda, a escrita é gritar em silêncio.

Esse grito silencioso dialoga em grande medida com Clarice, uma vez que há, em sua obra, um grande flerte com a ‘inapreensibilidade’ da linguagem; a ideia de que o silêncio entre as palavras, as entrelinhas, estes estão também a dizer algo. Mas também para Clarice Lispector há o direito ao grito. E ela grita. Isso será discutido melhor na próxima seção.

Sobre a terra vazia ficarão essas mãos sobre a parede de
granito de frente para o fragor do oceano

Insustentável

Ninguém escutará mais

Ninguém verá

Trinta mil anos
Estas mãos, pretas

A refração da luz sobre o mar faz tremer
a parede da pedra

Eu sou alguém eu sou aquele que chamava que
gritava nessa luz branca

O desejo

a palavra ainda não foi inventada

Ele olhou a imensidão das coisas no fragor
das ondas, a imensidão de sua força

e depois gritou

Acima dele as florestas da Europa,
sem fim

Ele se segurou no centro da pedra
dos corredores
das vias de pedra
de todas as partes

Tu que tens um nome e uma identidade eu
te amo com um amor indefinido¹¹ (DURAS, 1997, s/p).

Interessa notar como a luz, uma onda assim como o grito, é refratada, ou seja, sofre uma mudança durante a propagação — o que causa a impressão de que a parede está tremendo. Assim, há essa luz branca que exerce sobre a pedra um falso poder, algo que ela não pode, de fato, fazer; ao passo que o grito deseja, igualmente, fazer tremer, afetar as pedras — ou, em tempo, outro corpo, outro ser ouvinte. Da mesma forma, o homem espera que esse grito que ecoa contra a pedra seja refratado, se prolongue, saia do caminho já dado de um desaparecimento completo e que algum fenômeno o leve a mais longe, que o faça ser ouvido.

Maurice Merleau-Ponty em *Le doute de Cézanne* (1966) pontua que “L'artiste lance son œuvre comme un homme a lancé la première parole, sans savoir si elle sera autre chose qu'un cri, si elle pourra se détacher du flux de vie individuelle où elle naît et présenter” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 26)¹². O homem das mãos negativas ainda não lançou a primeira palavra, no entanto, vive a mesma angústia de não saber se suas mãos ou seu grito permanecerão, se ele será ouvido, visto, lembrado. Também a autora, ao escrevê-lo, não sabe se o documentário, o texto, se estes sairão do fluxo da vida individual e se fixarão. Mas cabe a ela, por meio da escrita, dar voz ao grito do homem da gruta magdalenense. Ou, talvez, assim o grito exija.

Esse alguém que o escuta, que tem um nome e uma identidade — paradoxalmente, pois o ser gritante não sabe de qual nome ou qual identidade se trata; o ser gritante que, por sua vez, não possui nenhuma das duas coisas —, é amado pelo homem por um amor indefinido. O texto, por sua vez, é invadido por essa indefinição refletida no uso de pronomes indefinidos — ninguém, alguém (ou ainda em “quem quer que”) — que se alternam com um tu, que, de certa maneira, segue indefinido. O desejo é indefinido, como quer Barthes, mas existe. Esse tu é indefinido, mas possui um nome e uma identidade.

¹¹ “Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit face au fracas de l'océan // Insoutenable // Personne n'entendra plus // Ne verra // Trente mille ans / Ces mains-là, noires // La réfraction de la lumière fait frémir la paroi de pierre // Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière blanche // Le désir // le mot n'est pas encore inventé // Il a regardé l'immensité des choses dans le fracas des vagues, l'immensité de sa force // et puis il a crié // Au-dessus de lui les forêts d'Europe, / sans fin // Il se tient au centre de la pierre / des couloirs / des voies de pierre / de toutes parts // Toi qui est nommée toi qui es douée d'identité je t'aime d'un amour indéfini” (DURAS, 1997, s/p).

¹² “O artista lança sua obra como um homem lançou a primeira palavra, sem saber se será algo além de um grito, se será capaz de se desprender do fluxo da vida individual em que nasce e se apresenta.” (MERLEAU-PONTY, 1966, p. 26, tradução livre).

Seria necessário descer a falésia
vencer o medo
O vento sopra do continente ele empurra
o oceano
As ondas lutam contra o vento
Elas avançam
abrandadas por sua força
e pacientemente alcançam
a parede

Tudo se esmaga

Eu te amo mais longe do que tu
Eu amarei quem quer que escutará que eu grito que eu
te amo

Trinta mil anos

Eu chamo

Eu chamo aquele que me responder

Eu quero te amar eu te amo

Há trinta mil anos eu grito em frente ao mar o
espectro branco

Eu sou aquele que gritava que te amava, tu¹³ (DURAS, 1997, s/p).

Em oposição às indefinições todas do poema, o que se define é a geografia. São os lugares a partir dos artigos definidos: a gruta, a pedra, as falésias, o oceano, as florestas da Europa. Mais do que isso, o nome, de fato, a identidade do poema é apenas a das grutas magdalenenses da Europa Sul-Atlântica.

Atingido pelo oceano, “tudo se esmaga” (“Tout s'écrase”). Mas se as grutas e as mãos permanecem, se é possível que sejam narradas agora, é justamente porque o que se esmaga não são as pedras. O que é vencido pelas ondas é o corpo do homem, que perdeu o medo.

¹³ “Il fallait descendre la falaise / vaincre la peur/ Le vent souffle du continent il repousse l'océan / Les vagues luttent contre le vent / Elles avancent / ralenties par sa force / et patiemment parviennent / à la paroi // Tout s'écrase // Je t'aime plus loin que toi/ J'aimerai quiconque entendra que je crie que je t'aime// Trente mille ans // J'appelle // J'appelle celui qui me répondra// Je veux t'aimer je t'aime // Depuis trente mille ans je crie devant la mer le spectre blanc // Je suis celui qui criait qu'il t'aimait, toi” (DURAS, 1997, s/p).

Assim, como o próprio poema indica, as grutas, o oceano, a falésia, tudo permanece sobre a terra. O homem, não. O que resta são os contornos das mãos, um resquício de corpo e de grito. É esse entrelaçamento corpo do homem no corpo do mundo que o mantém. É a criação de Marguerite Duras que o revive.

Chamamos *As mãos negativas* de corpo poético, um corpo que, quando em contato com a pele do leitor, recupera nossa vontade compartilhada de sermos ouvidos, lembrados, nossa vontade, enfim, de permanecer. Mais do que isso, recupera nosso desejo, assim mesmo, inominável. Recupera o grito primitivo em nossas gargantas. Um corpo poético que nos lembra de nossos instintos mais básicos, mais primitivos. Um corpo que grita sob a luz branca, que nos dá as mãos e nos leva até às grutas, nos faz tocar a parede, sentir a falésia enorme em pé atrás de nós. Um corpo que, a partir da palavra, nos leva a um mundo sem palavra.

OUVE-ME COM O CORPO TODO

Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. (LISPECTOR, 2020a, p. 7)

Já o segundo período de *Água viva* antecipa: a experiência de escrita trata-se de um grito de aleluia, próximo ao mais escuro uivo humano, talvez o grito dos cães do qual falou Marguerite Duras quando intuiu que “não se pode escrever sem a força do corpo. É preciso ser mais forte do que si mesmo para abordar a escrita. [...] Não é apenas a escrita, o escrito é o grito das feras noturnas, de todos, de você e eu, os gritos dos cães.” (DURAS, 1994, p. 23) Nesse sentido, também a narrativa de Clarice Lispector se anuncia como escrita corpórea destinada a ser lida no corpo e o procedimento de criação da pintora que improvisa a escrita é o da fixação do incorpóreo: “é também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma” (LISPECTOR, 2020a, p. 8). Aqui, a escritura de Clarice anuncia-se como a escritura do grito de aleluia que é dor de separação e felicidade diabólica; como o grito do objeto, que é a palavra.

Ao modo clariceano, poderia se dizer apenas que “o grito é”¹⁴, sem predicativo após o verbo de ligação. No entanto, o grito na obra de Clarice Lispector sempre é algo — ainda que não seja, aparentemente, sempre a mesma coisa. A pensar em *Um sopro de vida* (1978),

¹⁴ Lê-se em *O relatório da coisa*, conto do livro *Onde estivestes de noite*: “Água, apesar de ser molhada por excelência, é. Escrever é. Mas estilo não é. Ter seios é. O órgão masculino é demais. Bondade não é. Mas a não bondade, o dar-se, é. Bondade não é o oposto de maldade.” (LISPECTOR, 2016, p. 499-500)

publicado após a morte da autora, em que o seu grito é o oposto do grito em *Água viva*¹⁵. O autor, que se quer outro, mas se revela a própria Clarice, pontua que o dizer que transborda do artista é um grito de transgressão.

AUTOR. – Quando a gente escreve ou pinta ou canta a gente transgride uma lei. Não sei se é a lei do silêncio que deve ser mantido diante das coisas sacrossantas e diabólicas. Não sei se é essa a lei que é transgredida. Mas se eu falo é porque não tenho força de silenciar mais sobre o que sabemos e que devemos manter em sigilo. Mas quando essa coisa silenciosa e mágica se avoluma demais a gente desrespeita a lei e grita. Não é um grito triste não é um grito de aleluia também. **Eu já falei isso no meu livro chamando esse grito de ‘it’** (LISPECTOR, 2020b, p. 164, grifo nosso)

Assim, há esse escrito posterior à *Água viva* que coloca o *it* como um grito dado pelo artista quando uma “coisa silenciosa e mágica” ganha um tamanho impossível de ser contido. *It* é coisa silenciosa assim como é grito. *It* é o encontro, na escrita clariceana, do silêncio e do barulho, um ‘entre-lugar’.

No escrever cabe também o não falar, o calar, o berro silencioso, diz o testemunho de escrita durasiano. Essa é uma verdade também para a escritura de Clarice. O dito que revela o não-dito, a linha que faz possível a entrelinha¹⁶, onde a busca é a da sombra da palavra, e só o que é corpóreo, coisa no mundo, corpo no mundo, pode projetar sombra — isso a física já nos antecipou. Nesse sentido, a narradora de *Água viva* sinaliza: “Ouve-me, ouve o silêncio. O que eu te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa.” (LISPECTOR, 2020, p. 12). Também objeto da física, o som, que não é corpo, é onda, para ecoar precisa encontrar um meio material para se propagar — e este é, em primeira instância, nosso corpo sensível. Em segunda, o corpo poético, o fixador do grito.

O *it* de *Água viva* já se insinuava no romance de estreia de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem* (1943), como ‘a coisa’. A coisa, o *it*, o núcleo, enfim, esse fio condutor que perpassa a obra da autora, difícil de ser descrito, parece ser o inapreensível, o que escapa à linguagem e, no entanto, só se revela a partir dela. Como propõe Merleau-Ponty sobre o visível-invisível, “quando vejo através da espessura da água o revestimento de azulejos no fundo da piscina, não o vejo apesar da água, dos reflexos, vejo-o justamente através deles, por eles.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 37). Em Clarice Lispector, também ‘a coisa’ não se

¹⁵ No início de *Um sopro de vida*: “Isto não é um lamento, é um grito de ave de rapina. Irisada e intranquã. O beijo no rosto morto.” (LISPECTOR, 2020b, p. 11)

¹⁶ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a o que salva então é escrever distraidamente.” (LISPECTOR, 2020a, p. 17)

revela apesar do fracasso da linguagem; antes, aparece justamente por causa dele. A distorção-distração da linguagem é que permite uma aproximação ‘à coisa’.

Dessa forma, a coisa que se avoluma é *it*, assim como é *it* o grito impossível de ser silenciado. É aquilo que grita e que entrevemos (entreouvimos?) somente através da escritura. Pensemos o *it* como o incorpóreo (a coisa ou o grito) que encontra eco no corpo poético, fixa-se a partir dele.

O grito de A.V, por sua vez, ecoa contra as paredes das cavernas mais antigas, no útero do mundo — carne do mundo. Em *A paixão segundo G.H* (1964), a protagonista, ao entrar no quarto da empregada Janair, depara-se com inscrições primitivas na parede. Essas representações a deslocam até as antigas grutas. Ao ver a barata, G.H quer gritar: “Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito.” (LISPECTOR, 1998a, p. 62 - 63) Depois, quando o líquido branco começa a sair do corpo morto da barata, a narradora-escultora se ordena a gritar:

“Grite”, ordenei-me quieta. “Grite”, repeti-me inutilmente com um suspiro de profunda quietude. [...] Mas se eu gritasse uma só vez que fosse talvez nunca mais pudesse parar. Se eu gritasse ninguém poderia fazer mais nada por mim; enquanto, se eu nunca revelar a minha carência, ninguém se assustará comigo e me ajudarão sem saber; mas só enquanto eu não assustar ninguém por ter saído dos regulamentos. Mas se souberem, assustam-se, nós que guardamos o grito em segredo inviolável. Se eu der o grito de alarme de estar viva, em mudez e dureza me arrastarão, pois arrastam os que saem para fora do mundo possível, o ser excepcional é arrastado, o ser gritante. (LISPECTOR, 1998a, p. 62 - 63)

Olhei para o teto com olhos pesados. Tudo se resumia ferozmente em nunca dar um primeiro grito - um primeiro grito desencadeia todos os outros, o primeiro grito ao nascer desencadeia uma vida, se eu gritasse acordaria milhares de seres gritantes que iniciariam pelos telhados um coro de gritos e horror. Se eu gritasse desencadearia a existência - a existência de quê? a existência do mundo. Com reverência eu temia a existência do mundo para mim. (LISPECTOR, 1998a, p. 63)

Frente ao horror do inseto, horror da vida e da morte, G.H sente a necessidade instintiva de gritar. No entanto, esse grito é contido porque, uma vez iniciado, não poderia ser freado. Gritar seria despertar as feras noturnas, os cães. A mulher teme a vulnerabilidade que nasce desse urro, a carência que o som revelaria. Seguir o instinto é uma ideia assustadora, pois gritar é sair do regulamento: trata-se de um segredo inviolável. Sair desse mundo possível arrasta o ser gritante, como quer a narradora. O primeiro grito é, enfim, grito de existência, de nascimento e de vida. Não se grita por medo da vida que existe depois, do mundo que se inauguraria.

Se em *As mãos negativas* temos um grito anterior à palavra, em Clarice Lispector, sabemos que já há palavra, mas esta não necessariamente é a garantia de uma completa apreensão do *it*.¹⁷ Esse não-grito, quase-grito, esse querer gritar e contê-lo é um pacto silencioso. Mas em *Água viva*, ao contrário, a pintora-escritora perde o medo do grito de aleluia e adentra a gruta, dela vai nascer¹⁸. Parece, então, que grito de aleluia é grito de vida. É livro de quem nasce (ou renasce). É a transgressão do silêncio.

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escritura assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavra - limiar de entrada caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer. (LISPECTOR, 2020a, p. 12)

A vida, o mundo que pulsa após o grito é selvagem, de fragmentos de palavras, flores, palavras, cores. Há a figura de um cantar último que parecer ser primeiro, i.e, uma ligação entre fim-começo (“tudo é um” de Joana). Talvez seja um renascimento para pegar a palavra com a mão e vê-la como pela primeira vez.

A obra, ainda que soe em um potente fluxo poético do instante-já, foi retrabalhada e reintitulada por três anos e por três vezes, respectivamente. A primeira versão, de 1971, chamava-se *Atrás do pensamento. Monólogo com a vida*. A segunda, *Objeto gritante*. Com a ajuda de Olga Borelli, o texto, reduzido pela metade, finalmente tornou-se *Água viva*. Sobre esse *objeto gritante*, consideremos o que diz a narradora:

Quiseram que eu fosse um objeto. Sou um objeto. Que cria outros objetos e a máquina cria a nós todos. Ela exige. O mecanismo exige e exige a minha vida. Mas eu não obedeco totalmente: se tenho que ser um objeto, que seja um objeto que grita. Há uma coisa dentro de mim que dói. Ah como dói e como grita pedindo socorro. Mas faltam lágrimas na máquina que sou. Sou um objeto sem destino. sou um objeto nas mãos de quem? tal é o meu destino humano. O que me salva é grito. Eu protesto em nome do que está dentro do objeto atrás do atrás do pensamento-sentimento. Sou um objeto urgente. (LISPECTOR, 2020a, p. 71)

¹⁷ Cf. NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. Revista Letras, Curitiba, v. 98, p. 83-113, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>. Acesso em: 10 abr. 2021. Neste texto, Alexandre Nodari propõe um mergulho nas cavernas clariceanas como uma chave possível para *a coisa* da autora.

¹⁸ “A impressão é que estou por nascer e não consigo. Sou um coração batendo no mundo. Você que me lê que me ajude a nascer. Espere: está ficando escuro. Mais. Mais escuro. O instante é de um escuro total. Continua. Espere: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente. Barriga leitosa com umbigo? Espere - pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva. [...] Agora as trevas vão se dissipando. Nasci. Pausa. Maravilhoso escândalo: nasço. Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso mas sinto o *it*.” (LISPECTOR, 2020a, p. 30).

A narradora é objeto a criar outros objetos, a escritura, e a escritura cria a todos. A escritura que exige, em consonância com o que a escritora francesa expressa dos livros gritantes. Mas Clarice Lispector, indomável, se é preciso ser objeto, o é gritando. No centro de tudo, há uma dor, uma ‘coisa’. Essa coisa grita, assim como grita quem escreve. Ser um objeto é estar nas mãos de alguém (da própria narrativa?). Por sua vez, se mencionamos acima que o grito na arte pode ser de protesto, em *Água viva* esse grito, declaradamente, é grito de protesto em nome do núcleo do objeto, atrás do atrás do pensamento-sentimento. Parece que, assim como no poema da escritora francesa, nos deparamos com um grito difícil de ser delimitado, definido.

Da mesma forma que o grito é incorpóreo, onda, dependente de corpos, também o *it*, as coisas estão em relação direta com os corpos, os objetos, que seja. Nesse sentido é que, em *Água viva*, interessa a palavra como objeto, interessa pegá-la com a mão. Ao modo da escritora-pintora, interessa a fixação do incorpóreo através do corpóreo. E esta é a palavra.

Assim como não se compreende música, ouve-se, também o escrito da narrativa é para ser ouvido. Ela afirma: “Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. Meu corpo incógnito te diz: dinossauros, ictiossauros e plessiossauros, com sentido apenas auditivo” (LISPECTOR, 2020, p. 10). Daí essa ideia da palavra que é um corpo, algo próximo ao que propõe Roland Barthes (2018) sobre a pele, esse difusor de estímulos duplo, pois está fora e dentro do corpo. Para Clarice Lispector, no entanto, esse ponto é mais profundo, o nervo, responsável por conduzir os impulsos elétricos nervosos, de todas as partes do corpo, para o sistema nervoso central, ou seja, uma seta capaz de atingir o ponto mais sensível da palavra, o ponto que comunica todo estímulo.

Dinossauros, répteis marinhos do Triássico, combinação de palavras que devem fazer um sentido só sonoro, que remetem à pré-história, à pré-palavra. Desligar-se da significação, voltar ao som, ao corpo, ao grito: “O que saberás de mim é a sombra da flecha que se fincou no alvo. Só pegarei inutilmente uma sombra que não ocupa lugar no espaço, e o que apenas importa é o dardo.” (LISPECTOR, 2020, p. 9), ou seja, algo é lançado no ponto tenro da palavra e deixa sua sombra. É a sombra que a narradora tentará apalpar. Sombra é *it*. O que fica é o dardo.

O direito ao grito é um dos treze títulos de *A hora da estrela* (1977), em que a história de Macabéa é narrada (criada?) por Rodrigo S.M.¹⁹. Na definição do escritor: “O que escrevo

¹⁹ Vale destacar que se trata, igualmente, de uma narrativa de corpo: “Não sou um intelectual, escrevo com o corpo. E o que escrevo é uma névoa úmida. As palavras são sons transpassados de sombras que se entrecruzam

é mais do que uma invenção, é minha obrigação falar dessa menina entre milhares delas. É meu dever, ainda que seja uma arte menor, revelar sua vida. Porque existe o direito ao grito, então eu grito.” (LISPECTOR, 1998b, p. 55) Se existe o direito ao grito, esse direito é de quem? De Macabéa ou apenas de Rodrigo? Não deixa de existir uma provocação de Clarice Lispector sobre a autoria masculina. Se é ao escritor que cabe a fixação do grito, interessa pensar, também, como majoritariamente esse escritor é um homem.

Tudo leva a crer que, se há um ser gritante na narrativa, este é Macabéa, mulher nordestina, pobre, vítima de todas as circunstâncias. No entanto, é o narrador que se coloca como aquele que grita: “Através dessa jovem dou o meu grito de horror à vida. À vida que tanto amo.” (LISPECTOR, 1998b, p. 55) Pode ser que esse grito seja de Macabéa, ou da ideia ou do grupo que ela representa, ou que Rodrigo S.M. pensa representar, e escrever o grito da nordestina seja a forma que o narrador encontrou de permiti-la gritar, de dar a ela o direito de que esse grito não se esvaia — reservando toda a problemática de quem é o escritor, homem, que precisa permitir que uma mulher pobre grite. Se o grito de S.M. é grito de horror à vida, que espécie de grito é o da protagonista?

Voltando à *Água viva*, no texto parece haver uma transgressão. Aquilo que normalmente é silenciado, é dito (cantado, gritado?). A narradora sai da fixação do incorpóreo em suas telas e busca a fixação do incorpóreo pela máquina de escrever. Para apreender o incorpóreo, torna-se objeto em seu lugar. Ela (re)nasce, dá seu grito de liberdade, de nascimento, um grito que é *it*. Esse mundo em que ela nasce é um mundo inaugural, pré-histórico, mas talvez uma pré-história de si mesma — ela que vem de uma “pesada ancestralidade”, está “no meio do que grita e pulula” (LISPECTOR, 2020a, p. 13).

Estamos chamando *Água viva* de corpo poético. Esse corpo é constituído de pedaços, arranjos, colagens. Um corpo que se monta com outros corpos, faz das plantas braços, mergulha em espelhos, quer ver o avesso. É um corpo altamente fértil, febril²⁰ também, que transpira vida sem medo de morrer e de renascer. É um corpo filho, gritante, que quebra o silêncio, inaugura mundos. É um corpo que se quer mais corpo, quer comer a placenta. É transpassado por coisas, fortemente atravessado por uma relação de quiasma, uma escrita de “signos que são mais um gesto que voz” (LISPECTOR, 2020a, p. 19), de música que é “feita de traços geométricos se entrecruzando no ar.” (LISPECTOR, 2020a, p. 38). Para Barthes (2013), a erótica do texto reside na fenda, no interstício, naquilo que se insinua, mas não se

desiguais, estalactites, encaixes, música de órgão transfigurada” (LISPECTOR, 1998b, p. 18).

²⁰ “O que te direi? te direi os instantes. Exorbito-me e só então é que existo e de um modo febril. Que febre: conseguirei um dia parar de viver? ai de mim que tanto morro” (LISPECTOR, 2020a, p. 18)

mostra. Em A.V, parece seguro dizer, tudo é intermitência. O corpo sensível leitor é posto neste lugar de envolvimento, de fluxo, de toque-tatuagem-corte.

PELE A PELE

De certa forma, à nossa leitura, *As mãos negativas* é a primeira existência do *homem*: uma existência solitária, mas que já é corpórea e que já é desejo. Trata-se do mundo anterior à palavra narrado pela palavra. É o grito primitivo de desejo. Por outro lado, *Água viva*, ainda que imerso em um princípio ‘desterritorializador’ (cf. SOUZA, 2000, p. 25), é um mundo pós-palavra, mas em que se quer alcançar a primitividade da palavra, ou em tempo, atravessá-la, ultrapassá-la, escrever como quem pinta, como quem canta. É morrer e renascer, voltar como quem lança a primeira palavra, ou como quem lança a última, como quem pega a palavra com as mãos e é pegada por ela também. Como quem aceita a entrada na caverna, quer estar nas paredes também. É o grito de transgressão. O grito da coisa. Arriscamos dizer que, em *Água viva*, Clarice Lispector quer chegar às mãos negativas das grutas narradas por Marguerite Duras, quer escrever com elas.

E esse testemunho, esse apelo aos sentidos, só se dá a nós, leitores, a partir de uma abertura nossa ao poético, a um contato de nosso corpo sensível com o corpo do texto. Trata-se de deixar-nos envolver, tocar, tatuar pela escritura das autoras. Trata-se de abrir nosso corpo para também ser veículo desse grito.

O que se desenha é que há sempre coisas — as mãos negativas, o desejo, o *it* — que seguem incógnitas. Talvez o objetivo não deva ser a dissolução, mas talvez uma aceitação da não-compreensão completa. Talvez só o grito salve frente a essa verdade. Aliás, para Marguerite Duras (1994), “só a escrita salvará”. Clarice Lispector, igualmente, escrevia como se fosse para salvar a vida de alguém (provavelmente a sua própria vida).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DURAS, Marguerite. Les Mains Négatives. In: DURAS, Marguerite. **Romans, cinéma, théâtre, un parcours 1943-1993**. Paris: Gallimard, “Quarto”, 1997.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução de Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020a.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos/Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Edição e prefácio de Claude Lefort e tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. (Cosac Naify portátil)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Prefácio de Claude Lefort e posfácio de Alberto Tassinari. Traduções de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2013. (Cosac Naify portátil)

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4. ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non sense**. 5. ed. Paris: Les Éditions Nagel, 1966.

NODARI, Alexandre. O indizível manifesto: sobre a inapreensibilidade da coisa na “Dura Escritura” de Clarice Lispector. **Revista Letras**, UFPR, Curitiba, v. 98, pp. 83-113, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/66898/39721>. Acesso em 10 abr. de 2021.

SARDUY, Severo. **Escrito sobre um corpo**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SOUZA, Carlos Mendes de. **Figuras da escrita**. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos. 2000, p. 21-33.

Recebido: 24/02/2022
Aprovado: 11/10/2022